Konst och Kultur. Populära Uppsatser.

Finska Mästare.

Af Gustaf Strengell

Helios' Förlag.



• KONST OCH KULTUR •
• POPULÄRA UPPSATSER •

• FÖRSTA BANDET •

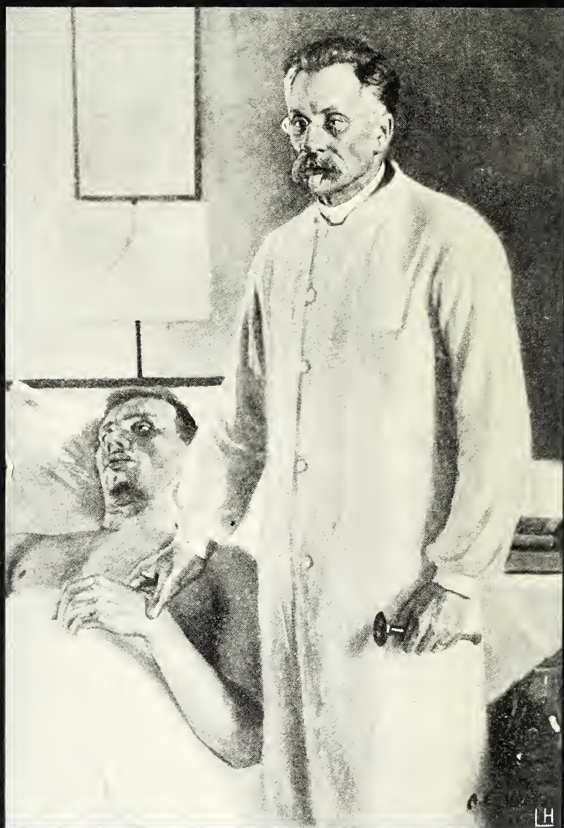
FINSKA MÄSTARE

EDELFELT
JÄRNEFELT
GALLÉN

EN GRUPPBILD
AF GUSTAF
STRENGELL

HELSINGFORS 1906, FÖRLAGSAKTIEBOLAGET HELIOS

HELSINGFORS 1906, AKTIEBOLAGET LILIUS & HERTZBERG



A. EDELFELT PINX.

PORTRÄTT AF
PROFESSOR
J. W. RUNEBERG

ALBERT EDELFELT.

Albert Edelfelts afgörande betydelse för den finska konsten ligger främst däri, att han nedbrutit de trångt nationella skrankor med hvilka man ingärdat denna och inom hvilka den hotade att förtvina. Att han i trots af och i trots mot den protektionistiska uppfattning i konstfrågor, som vid hans uppväxttid hos oss var rådande, i sin konstnärsgärning altifrån början förfäktat ett extremt frihandelssystem. Att han på en tid då luften stod tung och kvalmig af inpyrd knutpatriotism och hemgjord kammarfilosofi slog fönstren upp — upp, ut emot „stora världen“. Albert Edelfelts namn

betyder för oss en oafbruten kontakt med Europa; genom honom kommer den unga, friska konst som sedan 1800-talets midt spirat och vuxit stor och stark i Frankrike, den moderna konstens rätta fosterland, äfven vår undanskymda bygd till del. Genom Albert Edelfelt har vårt folk konstnärligt taget upphöjts bland nationernas antal.

Den som ej själf upplefvat 60- och 70-talen får af J. J. Tikkanens arbete öfver Finska Konstföreningen en god föreställning om konstens dåvarande status hos oss. De värsta tiderna voro visserligen öfver, men dilettantismen frodades ännu, och vid utställningarna gjorde sig medelmåttan bred. Men kritiken — ehuruväl den ej mera i samma grad som förr rosade alt — hade fortfarande för flertalet „oljefärgstaflor“, huru obetydliga dessa än voro, mindre tadel än beröm. Ej ens den nedslående utgången af de finska konstnärernas deltagande i den nordiska industriutställningen i Stockholm 1866 hade kunnat bibringa entusiasterna en riktigare syn på tingen; det föga milda bedömande som därvid kom „våra artisters bästa arbeten“ till del, förklarades af Fredrik Cygnæus vara endast en yttring af „skandinavisk öfverlägsenhet“, ingenting annat.

Man kan godt förstå, att det för dessa entusiaster — Cygnæus, Z. Topelius, B. O. Schauman framom andra — skulle vara svårt, för att ej säga omöjligt, att erkänna den finska konstens relativa obetydlighet. Ty denna konst, den hade de själfva, nästan blott genom makten af sin hänförelse, skapat ur intet. Det är

rörande att numera läsa om dessa mäns alla hinder förflyttande framtidstro, deras ur en brinnande patriotism utgångna begär att också på det konstnärliga skapandets område se sitt land upptaga täflan med de äldre nationerna. Man får ej förglömma det: det var på sextiotalet, i den första landtdagens tid, då en politisk morgonrodnad plötsligt lyste upp öfver landet. Det var den nyvaknade handlingslustens tid — och samtidigt den oklara idealismens. Man ville med ett slag skapa allt; men man skapar ej en konst lika hastigt som man med lagpåbud skapar ämbetsvärk eller institutioner.

I sin gränslösa optimism och (så förklarliga!) förblindning ville man emellertid ej veta af några svårigheter -- och så skådade man förbi dem. Man ville ej veta af några fel — och så såg man blott förtjänster. Såsom under alla idealistiska perioder tog man viljan för värket; uppsåtet var allt, intentionerna det afgörande, äfven i konsten. Den tekniska ofullgångenheten betydde föga, om blott tanken var storslagen; utförandet intet i bredd med idén. Konstnären var sitt lands tunga och röst, och hvad skulle denna röst tala, om ej fosterlandets lof. Konstnären var den utvalde, den af gud benådade — men sin nådegåfva finge han ej nyttja såsom han själf fann för godt; den skulle han ställa i fosterlandets tjänst. „Fosterlandet“ — det var den brännpunkt, som då i sig skulle samla allt. Fosterlandet var det diktaren skulle prisa i toner och målaren i färg. Sitt lands historia skulle konstnären framställa; dess stora, stolta, ärorika minnen var han kallad att föreviga,

historiebilden var målarekonstens på en gång berättigande och mål.

Så resonerade en Cygnæus, så tänkte en Topelius. Man får en föreställning om tidens uppskattning af den konstnärliga yrkesskickligheten då man hör, att det, i konstförståndiga kretsar, på allvar kunde tvistas om ett originalarbetes förtjänster framom ett oljetryck. Det är tydligt att under sådana förhållanden ej mycket gehör kunde skänkas åt de kraf, som ute i de stora konstcentra, eller rättare i det främsta då förefintliga, Paris, höjdes för konstens förnyelse på basen af ökad teknisk färdighet och värklighetsrespekt. T. o. m. beträffande Lindholm, som efter en studievistelse i Frankrike frångått sitt i Tyskland inlärda målningssätt och hemkommen försökte sig i det franska valörmåleriets riktning, beklagade man, att han stält sig „under ett visst inflytande af något för tillfället rådande fransyskt manér“, och man varnar ifrigt de unga för att „experimentera i nya riktningar, hvilka ofta utgå från modet eller nycken för dagen“.

Dessa och andra liknande varningsrop synas oss nu tämligen öfverflödiga. Ty det förmärktes sannerligen inga spår af ungdomlig rabulism, intet oppositionslystet skenande öfver skacklorna: man gick snällt och fogligt under den sele, som hittills visat sig vara den bäst bepröfvade. Utbildningen skedde fortfarande i allmänhet i Tyskland — i Düsseldorff, i Karlsruhe eller i München. Von Becker, genremålaren, var den förste som kom ned till Frankrike, och han hemsände därifrån under några år franska mo-

tiv. Men ehuru hans bykrogsscener och bondstuguinteriörer förmånligt skilde sig från düsseldorffarnes klumpiga folklifsskildringar, betydde de dock tekniskt taget ingen omhvälfning. Lindholms tidigare nämda försök att uppfriska landskapsmåleriet får visserligen ej förgätas; men landskapet spelade enligt den gängse uppfattningen en alltför obetydlig roll för att ett revolteringsförsök från det hållet, äfven om det kommit, skulle tillagts någon djupare betydelse. Och i figurmåleriet gick man troget vidare på de vanda vägarna. Den redan åldrande Ekman fortsatte på sitt gamla otympliga sätt att måleriskt behandla den finska folkdiktningens dimmiga gestalter; och i genren betyda Janssons aristokratiska bönder visserligen ett långt steg utöfver Ekmans patriotiskt idealiserade, men detta blott tekniskt — utan att uppfattningen visar några nya drag. Den mest fêterade var emellertid hvarken Jansson eller von Becker (som hemkommen målade österbottniska allmogetyper), utan Reinhold, en ambulerande tysk, hvilken som porträttmålare helt behärskade den finska marknaden, och hvars Rinaldo Rinaldini-figurer, italienska smugglare och stråtröfvare, bekymmerslöst nedstrukna i skrällande färger, lika envist år efter år beundrades af publiken.



Man måste känna detta sakernas tillstånd för att rätt kunna förstå och uppskatta betydelsen af den insats Edelfelt — med ett slag blifven

mästare — genom sin unga och friska konst plötsligt gör i vårt tynande konstlif. Hans namn betyder föryngringen, förnyelsen; och han bringar med sig hem det undergörande lifselixiret från den enda ort i världen, där det då bereddes — från Paris.

Edelfelt, hvilken redan som elev i konstföreningens ritskola ingifvit de största förhoppningar och på en utställning, som sjuttonårig, brutit igenom med ett par arbeten, gör, nittonårig, sin första studieresa och kommer då till Antwerpen, i hvars målarskola han arbetar någon tid. Men det är först året därpå, då han beger sig till Paris och inskrifves som elev vid Ecole des Beaux-Arts, genombrottet i hans utveckling sker och han beträder den mark, som därefter för alltid skall blifva hans. Elevskapet under Gérôme gaf honom främst den säkra behärskning af teckningen, som hela hans skapartid igenom lyser ur hans värk; ett ännu betydelsefullare, andligt utbyte hade han af samvaron med den krets unga konstnärer — franska och utländska — i hvilken han snart försattes. Det var en skara målare — Dagnan-Bouveret, Sargent och andra, hvilka fylkat sig kring den af dem afgudade Bastien-Lepage, äfven han ung, som erkänd korag. Det var i denna krets, under det utbyte af åsikter, som där ägde rum, och under intrycket af ledarens och vännernas produktion Edelfelts konstuppfattning fick sin definitiva form.

Hemma hade man ej med synnerligen blida ögon sett att den unge finnen, af hvilken man väntade sig så mycket, begifvit sig till Paris —

detta näste ej mindre för löshet i sederna än för ett farligt nyhetsmakeri på konstens område; och de välmenande farbröderna i konstföreningens direktion gåfvo honom redan i visst afseende förlorad. Ty han var utskickad för att bli historiemålare, det var hans mission, den enda och den riktiga; och ehuru han till en början tyckes infria förhoppningarna och hemsänder som sitt första arbete den historiska idyllen Drottning Blanka samt året därpå Härtig Karl skymfande Klas Flemings lik, tyder mycket på att han i staden vid Seinen är utsatt för farliga sidoinflytelser, hvilka kanske skola bringa honom att afvika från den väg man i sin välmenande allvishet utstakat för honom — och som naturligtvis var den enda riktiga.

Och i själfva värket: man hade orsak till bekymmer.

Edelfelt — historiemålaren *in spe* — kommer ned till Paris just vid en tidpunkt, då historiemåleriet af de ungas oförfärade angrepp brakts att vackla. Courbet hade redan länge låtit sitt grofva artilleri spela mot de akademiska förskansningarna; Manet och hans krets hade hunnit refuseras, smutskastas, utskrattas och förlöjligas — och redan märkte man huru vinden höll på att vända sig; upprorsmännen började vinna erkännande, och långsamt svängde sig smakens flöjel på sin stång. Det var blott allmänheten som ännu stod tveksam; i konstnärskretsar gingo de nya åsikterna redan som klingande mynt; och i elevateliererna var man naturligtvis à priori benägen att taga oppositionens parti. —

Den nya rörelse, om hvilken här är fråga, vände sig kring tvänne poler. Den ena omfattade konstens förhållande till innehållet, till motivet; den andra dess rent tekniska moment. I fråga om konstens förhållande till innehållet var den nya riktningen utprägladt naturalistisk samt anti-literär. Courbet förnekade målarens rätt att återgifva något annat än hvad han med egna ögon skådat; men ej nog därmed: han finge ej häller berätta något, hans dukar skulle icke vara målad historia (som Delaroche's och hans efterföljares), ej häller bringa en sentimental eller humoristisk anekdot.

Uttryckt mera positift innebar detta program, att målaren borde taga sina motiv ur nutiden, ur det lif han hvar dag skådade omkring sig. Som en reaktion mot det akademiska måleriets salongsmässighet kom härtill ytterligare förkärleken för det brutala och groft 'folkliga'; bonden och kroppsarbetaren bli från nu af konstnärens älsklingstyper, och de framställas i full storlek, i utöfningen af sitt yrke, i slit och släp.

Tekniskt sedt betyder Courbet ännu intet nytt steg. Först småningom sker, hos Manet och hans krets, evolutionen af det nya måleriets medel och mål. Vägen gick skenbart tillbaka — öfver de gamla spanjorerna, Velasquez och Goya —; men under sysslandet med dessas enkla grå och svarta toner utvecklas, som af sig själf, den moderna valörteorin. Valörerna, eller med andra ord: den relativa grad af mörklek tingen i en sedd totalbild sinsemellan förete, äro emellertid beroende af luften och ljuset; de skifta och förändras med dem. Det är sålunda egent-

ligen dessa faktorer, och icke de teoretiskt gifna lokalfärgerna, som bestämma bildens karaktär; luften och ljuset äro därför målarens värkliga sujet.

Så kommer, som ett sista steg, impressionisternas färgsönderdelningsteori. Stödande sig på den inom fysiken gjorda upptäkten, att färgerna som vi se i grunden ingenting annat äro än olika slag af ljus, med större eller mindre hastighet böljande mot vårt öga, och att alla färger sålunda endast utgöra olika sammansättningar af spektrums sju, förnyar först Claude Monet, och efter honom neoimpressionisterna, det gängse måleriet. I stället för att använda färdigblandade färger lägga de grundfärgerna bredvid hvarandra på duken, i klickar eller små streck, och låta blandningen uppstå – på nödigt afstånd — direkt på åskådarens näthinna.

I och med denna upptäkt voro alla mörka, tunga toner bannlysta, ty svart är i naturen ingenting, emedan detta vore liktydigt med frånvaron af allt ljus; skuggorna äro endast svagare ljus, och äfven i dem spela otaliga reflexer in; behandlingen får en skälfvande ögonblicklighet, teckningen upplöses af de myllrande färgmikroberna – en målning blir mikroskoperadt ljus.

Måttfull af naturen, genom sin uppfostran och sin aristokratiska börd, var det icke till ytterlighetsmännen, icke till impressionisterna, Edelfelt anslöt sig. Hans mästare blef Bastien-Lepage, hvilken, medlande mellan de olika fraktionerna, skördade all den uppmuntran och be-

römmelse, som icke kom de djärfva nydanarena till del.

Men, som det träffande blifvit sagdt, just därigenom blef Edelfelt banbrytare i den finska konsten, emedan han ej var det i sin egen.

För den impressionistiska tekniken var Finland på 80-talet icke moget; det är det ej ännu.



Hemkommen inleder Edelfelt med Ett barns likfärd (målad sommaren 1879) den serie dukar med motiv från den finska skärgården, hvarmed han på salongen skapar sig ett sedan dess kändt och berömdt namn, samtidigt som han med dessa bilder åstadkommer en omhvälfning i konsten och konstuppfattningen här hemma. Det är redan i motiven något nytt. Genretaflor sådana som dessa (Gudstjänst i skärgården, På hafvet, Lördagskväll) hade man visserligen sett och äfven målat hos oss förut, men i ett anspråkslösare format och utan fordran, att de på alvar skulle betraktas som stor och värdig konst. Så är där i hela greppet någonting helt olikt den försköning, hvartill de i Tyskland uppfostrade framställarena af folklifsscener nästan ansågo sig pliktiga. En sådan ärlig, osminkad framställning af figurerna hade man ej tidigare mött hos oss. Dessa Edelfelts allmogemän äro hvarken patriotiska, som Ekmans bönder, eller aristokratiska, som Janssons; de äro gifna med en naturlig rättframhet, sådana de i värkligheten gå och stå. Och



A. EDELFELT PINX. LEKANDE BARN.

de äro instälda i sin miljö som delar af ett helt, hvilka oskiljaktigt höra samman, och af hvilka ingen kunde förbises för den andra. Genren är ej mera hvad den var förr; den är ett mellanting mellan den rena figurbilden och landskapet, i hvilken hvardera äga samma rätt till uppmärksamhet, äga samma vikt.

Men nyheten ligger ej endast häri. Den ligger till lika stor del i utförandet, hvilket för den nya skolans män ju var det förnämsta. Aldrig hade man förr i Finland skådat så skickligt gjorda målningar, aldrig en sådan handens säkerhet, en sådan teknikens glans. Detta var altså det „fransyska manér," för hvilket man tidigare så enständigt varnats. Man började få ögonen öppnade för ofullkomligheterna i den konst man härintill utan många förbehåll beundrat; i bredd med dessa ljusa, lätta, luftiga målningar syntes alla andra hemmagjorda tunga och mörka. Det var i den unge parisfararens dukar en färgens friskhet, som man tidigare icke drömt om. Luft, ljus, valörer — faktorer hvilka man hittils icke velat skänka något beaktande i bredd med den alt öfvervägande fordran på teckning och komposition, blefvo numera något som icke längre kunde åsidosättas. Och långsamt och motvilligt fogade man sig äfven i ämnenas förmenta trivialitet; drömmen om den „stora" konsten, som man så länge och så kärleksfullt omhuldat, måste man, om också med sorg i hjärtat, bära till grafven.

För de gamla, som varit med om att stampa en finsk konst ur jorden och från början stält denna i höga fosterländska idéers tjänst, var

omslaget för starkt; de kunde aldrig fullkomligt förlåta Edelfelt hans desertering, och trots målarens ständigt stigande europeiska berömmelse förbli en del af dem ända till slutet kyliga mot hans konst. Den starka protest som höjdes mot hans Ruokolaks-gummor på kyrkbacken, hvilken tillkommit på beställning af staten, är ett betecknande utslag häraf.

Men publiken är lättare att vinna. Och för konstnärerna slutligen, för de yngste, hvilka ännu gå i elevklasserna, blir Edelfelt befriaren och föregångsmannen, den som brutit med slentrianen, skaffat in frisk luft och kastat dörren på vid gafvel – och med sin för våra förhållanden exempellösa framgång ett lockande föredöme och en siare om europeiska triumfer äfven för andra än honom själf.



Edelfelt är den förste friluftsmålaren hos oss och intill sin död den franska realistiska skolans mest begåfvade representant.

Alt ifrån de första pariseråren har Edelfelts konst burit den sunda värklighetsskildringens prägel.

Edelfelt har aldrig varit ytterlighetsman och hans värk saknar hvarje spår af sensationslystnad.

Han är hos oss objektivisten framom alla andra.

Af stort intresse är en jämförelse af hans figurbilder med motiv ur folklifvet med Järnefelts och Galléns.

Trots ämnenas ofta robusta rusticitet — det är nyländska skärgårdstyper han under 80-talet hälst och bäst framställer — är där hos Edelfelt i uppfattningen och behandlingssättet alltid något diskret och dämpadt, och utan att någonting prutats af på en kraftfull karaktäristik få hans allmogemän och — kvinnor, tack vare det temperament genom hvilket de äro sedda, ofta öfver sig ett stänk af någonting nästan urbant. Hans genremålningar berätta naturligtvis ingenting — annat kan man ju ej vänta sig af en konstnär som uppfostrats i Paris — de innehålla hvarken humoristiska eller sentimentala anekdoter; de äro ett stycke lif, ett moment af tillvaron, med suverän konst fästade på duken — hälst lugna situationer utan upprörda element.

I denna förnämt behärskade, nyktra objektivitet ligger en olikhet icke blott mellan Edelfelts folklifsbilder och den tidigare finska målargenerationens, utan äfven mellan hans skildringar och hans yngre konstnärsvänners, Järnefelts och Galléns. Galléns ungdomsnaturalism visar långt brutalare, mera utmanande sträfva, nästan råa drag. Han sätter ett nöje att drifva den strindbergska satsen om det fulas skönhet ända ut till dess yttersta konsekvenser. Till denna olikhet bidrar äfven skillnaden mellan de båda målarenas arbetsfält. Skärgårdsbon, som Edelfelt framställer, är genom det rörliga lif han som skutskeppare och lots underhåller redan blifven litet af en kosmopolit, han har vidare vyer, har sett och tänkt mera och fått en vakenhet, som ödemarkstorparen eller inhy-

singen inne i landet saknar. Där borta i de stora skogarna, i hjärtat af Finland, går den ena dagen lik den andra i förslöande kamp för det nödvändigaste. Resande äro sällsynta, själf lefver och dör man på den fläck där en tillfällighet låtit en födas. Detta alt ger åt inlandsbon hans liknöjda flegma, hans tungsinta fatalism. Och denna inlandsbo är det Gallén målat. Dess tillvaro är det han skildrar — nöden, uselheten, hopplösheten i ett lif, som ej ens äger några illusioner att bjuda på, och hvars gyllene stunder är den dval-liknande sömnen, då man, som trötta djur, får kasta sig på den hårda träbritsen och sofva bort några timmar, en natt, ett dygn.

Äfven Järnefelt bringar i några af sina tidigare dukar in en sådan personlig not — en ton af medkänsla med lidandet, där Gallén har något starkare, en anklagelse, en protest.

Någonting motsvarande finner man knappast hos Edelfelt; tendensmålare är han minst af alt. Kanske har han skådat mindre af mödan och eländet — hans plats i samhället var ju bland de öfversta tiotusen; mera benägen är man dock att häri se en skillnad i temperament. Han var målare framför alt — hvilket icke hindrar att han var vår mest genombildade konstnär, med en bildning både nedärfd och förvärfd. Jag menar blott att han i sin konst i regeln står iakttagande, att där ständigt är ett afstånd mellan honom och modellen, att denna alltid, eller oftast, hos honom är *sujet*.



I Edelfelts konst spelar landskapet alt ifrån början en stor roll, icke minst såsom folie för hans genreframställningar; och under hela sin mångåriga värksamhet har han ständigt återvändt till det såsom en rekreation mellan arbetet på de mera ansträngande figurbilderna och de otaliga porträttbeställningar, hvilka han såväl utomlands som hemma fick emottaga. Om somrarna i regeln bosatt på Haikå i den mera täcka än storslagna Borgånaturen, är det äfven därifrån han oftast hämtat sina motiv. Kanske är det i denna omständighet man får se orsaken, att genom Edelfelts landskap som oftast går en lätt, bild, idyllisk fläkt. Han har från 80-talet morgon- och aftonstämningar från Haikåfjärden, hvilka med sin ljusa charme leda tanken till Zorns samtidiga Dalaröbilder, eller Krøyers strandvyer från Skagen. Vattnet hvilar speglande blankt, eller slår det med svaga dyningar mot stranden — i bakgrunden ligga mörka skepp med hissade segel eller en svart och röd ångare lastande plank. Hvita lustjakter glida förbi, eller är det villabor, roende i sin lätta gigg. Det är en mjuk, betagande stämning öfver dessa dukar liksom öfver flertalet af konstnärens senare, och samma idyllprägel utmärker äfven hans många bilder från det gamla Borgå med dess pittoreska kråkvinklar och lutande, murkna hus. Som sagdt, det kan ju vara omgifningen som inspirerat detta fina, mjuka och diskreta grepp; men jag tror ej man misstager sig om man äfven häri spårar uttrycket för ett ljust och optimistiskt temperament.

Man har i Edelfelts landskapsmålningar känslan att de äro gjorda af en konstnär, hvilken, icke naturbarn själf, betraktar landet med villabons eller den adliga junkerns ögon; också framställa hans landskap gärna odlad eller åtminstone bebygd jord, inom civilisationens råmärken. Naturmystiken finner man ej i hans bilder. Galléns inlandsscenerier visa vildt romantiska obygder, där skogen kläder höjderna tät och ogenomtränglig som raggen på en björnfäll, och en enslig skogssjö blänker fram ur dunklet, hungersjukt och dystert som ögat på en ulf. Tysta och högtidliga hålla furorna vakt kring hemligheter som de dölja i sin krets. Det är en natur från de första skapelsedagarna, före människans tid. Hackspetten knackar tidens gång med sitt metalliska pickande; och vallgossen som i underliga, dystert vilda tongångar blåser i sin näfverlur, värkar äfven han mera som ett naturväsen, genom hvars mun ödemarken ropar ut sin kväfda längtan och sin dofva skräck.

Hos Järnefelt spårar man en annan skiftning. Landskapet blir i hans bästa bilder ett besjäladt väsen med nästan mänskliga känslor och drag. Och i sin stora duk från Pielisjärvi ger han ännu mera: i en sammanträngd formulering hela sitt lands karaktär. Denna ödsliga utsikt med de svedhärjade höjderna och sjön liggande spegelblank under tunga, hopade kvällsskyar är, med sitt förfrusna svårmod och sin handlingströtta apati, ett monument öfver sekelskiftets Finland.





A. EDELFELT PINX.

PARTI AF PER BRAHE
BILDEN I UNIVERSI-
TETETS FESTSAL.

Som porträttmålare är Edelfelt den främsta vårt land fostrat; ja en del af hans bilder tillhöra det bästa den moderna konsten öfver hufvud åstadkommit.

Man förstår mycket väl detta. Edelfelt ägde många af de egenskaper, hvilka bilda den utmärkte porträttören. Hans lugna, skarpa, inträngande objektivitet, som i friare kompositioner medförde en viss kyla, kom honom här förträffligt till pass. Han besatt den stora människokännedom — förvärfvad under talrika resor och genom umgänge med det yppersta vår tid haft att bjuda af känsla och intelligens — och den djupt rotade bildning, som, endast de, möjliggöra ett inträngande i en främmande karaktär. Man har sagt att en kritiker ej kan läsa ut mera ur ett värk än han själf äger; med lika mycken rätt kan man tillämpa detta på en porträttmålare. Om god, ja stor konst väl har visat sig kunna skapas af på intuitionens område rikt begåfvade, men i fråga om tankestyrka och metodiskt arbetande analys klent utrustade konstnärer, står det fast att de bästa porträttmålarena i regeln varit intelligenta och fint bildade män.

Jämförda med exempelvis Zorns porträtt sakna Edelfelts ofta ögonblicklighetens verve och lif. De äga ej dessas vibrerande liflighet. Modellerna äro i regeln återgifna i lugna ställningar, stående eller sittande, i all synnerhet tidigare instälda i en karaktäriserande miljö — senare oftast afbildade mot en neutral fond. Detta sammanhänger med Edelfelts sätt att fatta sin uppgift. Det förefaller, som skulle han främst sökt bilda

sig en totaluppfattning af modellens egendomlighet och individualitet; som skulle han uppletat de konstituerande drag hvilka sammansätta personligheten och därpå på duken fäst denna totalbild, gifvande karaktären i stora linjer, den allmänna och genomgående, ej den tillfälliga, den för en dag eller en period. Hans porträtt bli därigenom sällan dramatiska; snarare utmärkas de af en episk bredd. De äro allvarligare än Krøyers fyndiga men ej så djupa skisser; men de sätta icke häller fantasin i rörelse i samma grad som t. ex. Richard Berghs. Inför dennes bilder har man ofta samma intryck som om man midt under en teaterföreställning trädde in i salongen. Det Bergh ger är mindre färdiga människor än människor i en fas af sin lefnad. Man anar sig till en exposé, som man ej fått taga del af; repliker som växlats innan man kommit in. Någonting har skett, och någonting kommer att ske. Man fattar ett starkt intresse för de framstälda personerna, just på grund däraf att man själf är tvungen att tänka ut fortsättningen.

Inför Edelfelts porträtt erfar man jämförelsevis sällan denna spänning. Det är som om konstnären redan själf skulle gjort alla reagenserna; han har fått en slutlig fällning, och det är denna han fixerat. Hans porträtt äro ofta utomordentliga dokument; men det kan ej nekas, att man ibland skulle önska större spelrum för fantasin.

Naturligtvis äro ej alla Edelfelts porträtt mästervärk, långt ifrån; så anlitad han var som porträttör hade väl äfven detta varit en omöj-

lighet. Särskildt hans societetsbilder, ur den skandinaviska aristokratins och den kosmopolitiska pariserelegansens värld, äro ofta flaua som karaktäristik — men aldrig svaga som målning. Med mycken riktighet har en författare (J. J. Tikkanen) anmärkt, att han i dessa bilder gaf fritt lopp åt den förkärlek för flott och bländande toalettmåleri, i en Boldinis och en Sargents anda, som hans starkt utbildade ansvarskänsla aldrig tillät framträda på bekostnad af det psykologiska i hans allvarligare värk.

Bland dessa står oöfverträffadt hans ungdoms mästerstycke, den storslagna bilden af Pasteur. Öfverhufvud ger Edelfelt männen bäst, och bland dem särskildt forskarena, vetenskapens ihärdiga arbetare, i hvilkas anleten tankeansträngningen ristat sina fåror. Ett monumentalt värk är äfven porträttet af läkaren professor J. W. Runeberg. Där är i denna bild en ledighet och enkelhet i uppställningen, ett djup i uppfattningen, en blek, lätt finhet i färgen, en bredd och säkerhet i penselföringen, hvilka endast tillhöra en mognad konstnär, som fullt tillkämpat sig herraväldet öfver sin konst.

Det kan visserligen ej nekas att Edelfelt i bland smickrar för starkt som porträttör. Hans damer särskildt få stundom något för mycket af ytlig skönhet, ja det är je utan att de en och annan gång betänkligt närma sig gränserna för det söta. Men detta händer ej ofta, och när det händer beror det nog på modellens inre tomhet. Finnes där en gnista temperament, så upptäcker Edelfelt den; och han

kan då måla damporträtt så gnistrande spirituella som det af svenskan fröken E. Lindberg, eller bilden af fru Dagny Langen, född Björnson – en skildring af en darrande sentsbilitet, en ögonblicklighet i posen, ett blixtsnabbt grepp kring moderniteten i denna företeelse (man tänke på handen), som icke af mången göres efter. – Huru högt han kan nå visar för öfrigt den kända bilden af Aino Achté. Denna strålande unga företeelse är gifven med en målerisk savoir faire, som godt kan täfla med en Sargents eller Zorns; men där är dessutom, och framför alt, i uppfattningen en friskhet och en nobless, som gör denna duk till en af konstnärens allra bästa. Det är en typ snarare än en individualitet: en *nordisk* kvinna; en apoteos af ungdomen och våren; en hymn till skönheten och det glada lefnadsmodet.

Men samma konstnär, som målat denna bild, har äfven förstått ålderdomen. Edelfelts porträtt af hans moder tillhöra samma höga konst som Whistlers duk i Luxembourgmuseet. Finare, innerligare, tacksammare har ingen moder hyllats af sin son.



Kännande sina naturliga gränser förblef Edelfelt i hufvudsak stående på den position han en gång intagit: den nyktra positivistens, och hans värk företer därför också en i våra dagar ganska sällsynt egenskap, homogenitet. De romantiska och nationella sträfvanden, som upprört samtiden, han har icke värksammare del-

tagit. Han har stått utom strömfåran, och icke besinningslöst låtit sig ryckas ned.

Men alldeles oberörd blef han icke.

Den påvärkan han rönte visar sig emellertid icke i hans konstnärliga stil, ty denna förblef ständigt densamma, men väl i ämnesvalet. Det literära vinner åter insteg i hans konst, om också ej i den grad som i hans konstnärsväns Galléns. Han knyter åter vid, där han först började: vid historiemålningen.

Man förvånas onekligen att finna Edelfelt upptagen af religiösa motiv, för hvilka han med sin världsmannamässiga skepsis och i grunden icke vare sig djupa eller naiva anläggning tyckes mindre ägnad än någon annan. Han målar Julmorgonen, altartaflan i Vasa kyrka, Kristus och Magdalena, Jungfru Maria i rosengård. Men man kan knappast påstå att försöken slagit väl ut. Han kan nå upp till en blid innerlighet i sina madonnafigurer, och hans änglar äro ljusa, ungdomligt älskliga ungmögestalter, ehuru blott med det återsken öfver dragen, som hör samman med lifvets vår. I hans Kristus är det äfven saktmodet, mildheten och godheten som lysa fram. Men för starkare och våldsammare känslostämningar äger han i allmänhet ej uttryck. Hans Magdalena har trots tårarna ej tillräckligt af ångern, ruelsen, förtviflan och hoppet, hvilkas hvirfvelvindar på en gång resa vågorna i den sköna synderskans själ. Endast en gång har han på detta område päjlat bottenlöst djup. Det är i Jungfru Maria i rosengård, eller kanske i än högre grad i en förstudie till denna målning. Detta bleka kvinno-

hufvud med den i smärtsam föraning skälfvande munnen och de stirrande, långt bortom det närvarande skådande, förgråtna ögonen står nästan ensamt i Edelfelts produktion. Tyvärr! är man frästad att utropa. Dock nej – hvarför klaga. Edelfelts lifsgärning är så rik att man blott med tacksamhet kan tänka på densamma; låt vara att det finnes andliga marker där andra rört sig med större hemortsrätt än han. Edelfelts betydelse minskas ej däraf, att hans konstnärsbröder i en del afseenden brutit ny jord.

Lika litet som för det religiösa måleriet ägnade sig Edelfelts läggning för det mytiska: hans Sjöjungfru är ingenting annat än tvänne studier efter naken modell, förbundna till enhet genom ett skickligt valdt rörelsemotiv.

Har man af Edelfelts arbeten i dessa riktningar en stark känsla af att han mindre lydde en egen drift än följde modet för dagen, så står det i stället utom allt tvifvel att han för den rena historiebilden ägde både fallenhet och entusiasm. Med en djup och inrotad vördnad för traditionerna, förklarlig ur hans aristokratiska börd, hans uppfostran och intrycken från det gamla Borgå, förband han djupa och ingående historiska studier. Att hans böjelse mot det praktfulla och ståtliga äfven drog honom, förefaller icke osannolikt. Resultatet blir så hans ypperliga illustrationer, och, som krönet på hans lifsvärk, Akademibilden i universitetets solennitetssal.

Som historisk illustratör står Edelfelt mycket högt. Särskildt i teckningarna till Snoilskys Svenska bilder ger han små mästerstycken af

fin och intagande miniatyrkonst. Han mötte här hos dikterna en med hans lynne besläktad ton: renässansens blodfulla lifskraft och lifsnjutning; det gustavianska tidehvarfvets epikureiska elegans.

Står han i dessa teckningar rent konstnärligt sedt på sin höjdpunkt, så innebära i stället hans illustrationer till Fänrik Ståls sägner en moralisk bragd, lika beundransvärd som den kärfva enkelheten, hvartill han i dem var tvungen, afvek från läggningen af hans egen natur.

För Edelfelt själf hade väl emellertid allt detta betydelse hufvudsakligast som studier och förberedelser till hans lifs monumentalvärk, processionsbilden från Åbo akademiinvigning, hvilken det, till oskattbar lycka för eftervärlden, förunnades honom att slutföra före sin död. I denna målning kulminera Edelfelts bästa konstnärsegenskaper: värklighetsrespekten, här i formen af historisk trovärdighet, kompositionens enkla värdighet, teckningens strama fasthet, färgens lyskraft och djup. I stället för en ceremonibild, hvartill motivet tyckes tvinga, har konstnären här gifvit döpelseakten för en hel kultur, så vida äro de perspektiv denna målning öppnar, såväl framåt som tillbaka i tiden. Ur denna bild utstrålar en ädelhet, en harmoni, en manlig stolthet, som äro återskenet af konstnärens egen själ. Ur den talar hans fosterländska patos, för hvilken frasen ständigt förblef främmande. I den visar han sig i all sin storhet, både som människa och som konstnär.

I vår unga finska konst är Edelfelt den stora och bländande begåfningen. Någonting motsvarande hans konstnärsgärning hade 60 och 70-talens entusiaster väl kunnat drömma om, men aldrig hade man tillförene hos oss skådat något liknande. I bredd med hans rika lifsgärning krympa alla föregångares. Han värkar i våra förhållanden som ett fenomen; med ett slag fullfärdig mästare vid en tid, då andra ännu mödosamt trefva omkring i elevstadiet, rör han sig med samma obesvärade lätthet på alla områden. Han har målat porträtt, historia, genre i kostym, folklifsscener, interiörer, landskap och mariner. Han behärskar alla tekniker: målar i olja, i akvarell, i guasch, i pastell, tecknar i kol, blyerts och tusch, är förfaren i aquatintamanér och raderar. Han är stafflimålare och erkänd illustratör, och slutar med en stor monumental väggmålning. Till en sådan mångsidighet har man tidigare ej haft att uppvisa något motstycke. Då var man antingen enbart landskapsmålare eller figurmålare — och knappast riktigt någondera.

Man glömmer härvid lätt en sak: att Edelfelt äfven var en stor arbetare. Outtröttlig i sin konst kände han ej begreppet sysslolöshet. Ständigt var pennan eller penseln mellan hans fingrar; ständigt lekte honom nya uppgifter i hågen.

I sina sympatier och intressen fastvuxen vid hemlandet och en den allra bästa patriot förblef han i sin konst kosmopolit. Som kosmopolit var han i sin ungdom i tillfälle att föryngra och förnya sitt hemlands konst och tillföra denna,

som ännu i sin grodd höll på att förkväfvas af en missriktad nationalism, det solsken och den friska luft denna så väl behöfde. När, i hans mannaålders kraft, en nationell rörelse, ursprungligen så berättigad, hotade att klafbinda konstens frihet, betydde han åter frisintheten och liberalismen, var det åter genom honom förbindelsen med yttervärlden hölls vid makt.

Hans stora kunskap i sin konst var hos oss ett lysande och manande föredöme; hans död betyder att den bästa värdemätare vi ägde för målarkonstens tekniska kvaliteter icke längre är.



A. GALLÉN PINX. MIDDAGSHVILA.

AXEL GALLÉN.

Lugn och oberörd af våldsammare konflikter utvecklade sig Edelfelts konstnärsgärning, inga häftiga kriser vållade hos honom en onaturlig uppdämning i inspirationen och därpå följande plötsliga genombrott, och ehuru äfven han drogs med af de romantiska strömningar, som på nittiotalet aflöste åttiotalets realism, skedde detta som ett varsamt inglidande i de nya fårorna, utan att hans väsensart däraf egentligen kan sägas ha förändrats.

Helt annorlunda med Gallén.

Hos få moderna målare erbjuder utvecklingsgången så starka och – skenbart – oförmedlade

språng; ingen finsk konstnär har i så ytterlig grad gjort sig till exponent för skiftande konstriktningar.

Och denne målare är ännu långt från färdig. Han hinner bereda oss många öfverraskningar — och hvem vet om han ej gör det snart.

Det kan under sådana omständigheter ej bli fråga om att behandla hans œuvre som ett slutet helt. I det spännande och intressanta räkneexempel han är, kunde ett facit lätt visa sig vara förhastadt; där komma ständigt nya addender till.

Det är därför mindre en samlande öfverblick än en detaljundersökning man frästas till. En analys af denne mästares produktion, en kronologisk granskning ger bättre än någonting annat diagrammet för den finska konstens utveckling under åren kring sekelskiftet, på samma gång den framhäfver vändpunkterna i hans egen.



Galléns första värksamhet står helt i naturalismens tecken.

Han hade efter förberedande studier i hemlandet år 1884 begifvit sig till Paris, och det första arbete han hemsänder visar nogsamt det starka intryck han mottagit af den franska konst som då stod högst i kurs.

Detta arbete var hans Gumma med katt.

Tydligare än ur något annat talar härur Galléns beundran för Bastien-Lepage – till hvilken han, liksom Edelfelt, under pariseråren mest ser upp. Redan motivet är i släkt med

Bastiens franska allmogeskildringar; och i koloriten gå dennes typiska grå och bruna toner igen. Att där emellertid samtidigt ur duken blicka emot en andra, fullt självständiga, rent gallénska drag, skall genast påvisas.

Hvad som i detta arbete främst imponerar är den utomordentliga behärskning af tekniken, hvarom det i hvarje punkt vittnar. Endast en sällsynt begåfning kan göra det möjligt att under så kort tid inhämta det konstnärliga handtvärket; Gallén var när han målade denna duk endast tjugu år.

Efter hemkomsten från Paris fortsätter Gallén ännu en tid i samma riktning. De båda märkliga dukarna Sårfeber och Middagshvila, hvardera från 1889, äro äfven de ännu ren naturalism.

Men i dessa år börjar hans temperament värka och den omsvängning i det tysta förbereda sig, som skall leda öfver till hans nästa skede.

Redan i Gumma med katt påtrycker konstnärens temperament i icke oväsentlig grad värket sin prägel. Den groteska fulheten hos denna käring – lika smutsigt grå som den leriga vägen – står visserligen i full öfverensstämmelse med naturalismens teori om det karaktäristiska som skönhet, men skvallrar å andra sidan äfven om upphofsmannens förkärlek för ytterligheten, hans aldrig stäckta benägenhet att ur hvarje konståskådning hänsynslöst draga dess sista konsekvens.

På liknande sätt äro i de nämda folklifsbilderna det pinsamma i motivet, det tröstlöst

tunga i stämningen att härleda ur samma källa.

Historiskt taget är deras betydelse den att ha gifvit klaven till den socialt färgade allmogeskildringen hos oss; samtidigt betyda de i sin behandling af inlandsbon det naturliga komplementet till Edelfelts bilder ur den svenska kustbefolkningens lif.

I landskapen från denna tid markerar sig förändringen redan tydligare. Bilderna från Kuusamo och Sotkamo, hvarmed den nordfinska ödemarken införes i konsten för att ända in i våra dagar bli det stoffgebit, ur hvilket landskapsmåleriet hämtat sina bästa inspirationer, – dukar sådana som Vallgosse i Paanajärvi och Sommarnatt äro icke längre realistisk plein-air; i stället för det hvita dagsljuset, hvilket Edelfelt så älskade, ge de sommarkvällens och midsommarnattens mystiska diffusa dager; det nya framträder hos dem i valet af motiv, icke i formbehandlingen; det tar sig uttryck i en romantisk känsla.

Då upptäcker Gallén Kalevala.

År 1892 målar han den stora Aino-triptyken; året därpå följer Sampo smides.

Härmed är i hans konst det sprängämne infördt, som snart skall leda till en våldsam explosion. Men de båda nämda dukarna ge ännu ingen antydan därom.

De bilda afslutningen och krönet af Galléns naturalistiska produktion.

Det legendariska underlaget ter sig i Aino-triptyken ännu blott som en förevändning att till en stor komposition sammanväfva finskt

inlandslandskap i dess härligaste sommarfägring, finska typer (Wäinämöinen, Aino) och finsk etnografi; i Sampotaflan som motiverande skildringen af herkuliska smedsgestalter, sysslande vid en primitiv apparat. Det forntidsmässiga kommer här föga till sin rätt; i bilden af Aino och vågdöttrarna inneligger ej mera mystik än i Edelfelts Sjöjungfrun; den ena som den andra är studie efter naken modell.

Det kunde icke länge förbli målaren oklart, hvari orsaken därtill låg, att den afsedda effekten med dessa arbeten icke ernåtts. Han måste snart komma till insikt därom, att mellan idé och utförande rådde en oförsonlig motsats.

Den naturalistiska tekniken kongruerade ej med det nya innehållet. Med arkaismen i motiven måste följa arkaism i form.

Konstnären hade förut försökt andra medel för att ge uttryck åt ett fördjupadt tankeinnehåll. Han hade anlitat allegorin — i duken Conceptio artis; men denna målning, där den nakna mannen gripande efter en flyende chimär skulle försinliga konstnärens alltid svikna skapardröm, blef en blott modellstudie, som sådan visserligen af en öfverlägsen stramhet, stor i teckningen, behärskad, fast. Han hade anlitat symbolen — i forsbilden, där några gyllene strängar skulle ge strömmens brus, det aldrig tystnande; i det stora grupporträttet Problem, där det fantastiska bivärket var afsedt att suggerera en djup och sällsam stämning. Så långt tillbaka i tiden som till 1888 faller den kuriösa målningen På väg till dödsriket, där en dödskalle var allt, som gaf titeln skäl.

Dessa år betyda för Gallén ett rastlöst sökande. Han gör ansatser åt olika håll; tills den enda riktiga vägen med ett slag ligger öppen — banad och jämn för honom.

Striden om Sampo betyder ett nytt skede.

Dess tillkomstår är 1896.



I den afklarningsprocess Gallén är utsatt för har han stöd och hjälp från många håll. Hans utveckling löper i flera afseenden parallelt med den förändring den samtida konsten på kontinenten genomgår.

Denna utveckling kan i par ord gifvas sålunda: från naturalism till romantik; från färghegemoni till dekorativ linjevärkan; från fristående stafflibild till monumental konst, i strängaste sammanhang med syskonkonsterna, främst arkitekturen.

Naturalismen hade på sitt program återgifvandet af det samtida lifvet, den värklighet man med egna ögon skådade omkring sig. Man målade gatan, värkstaden, krogen, ballokalen. Man gaf bonden i hälg och söcken. Mänskligheten tycktes reducerad till arbetare och landtmän. Det var som om en högre bildningsnivå, en större förfining i anletsdrag och kläder, direkt skulle värkat repellerande.

Det var därför naturligt, att när reaktionen kom denna skulle gripa tillbaka, till det historiska förgångna, till legenden och till myten.

Naturalismen var en anti-literär riktning; den var samtidigt äfven anti-psykologisk. Den sysselsatte sig med den yttre aspekten; hvad som dolde sig där bakom — känslor eller tankar — var den likgiltigt. För fantasin hade den intet rum.

Allt detta synes med ett slag förändradt. Utställningarna öfverhopas åter med historiska och religiösa kompositioner; och porträtten tendera att vilja gifva endast själen, ofta med ett fullständigt vårdslösande af det kroppsliga. Fantasin reser åter hufvudet; de bizarraste hugskott bli en vogue.

Naturalismens tekniska konsekvens, impressionismen, hade ledt till teckningens och modelleringens utrotande. Det synintryck, som denna skola sträfvade att fästa på duken, var sammansatt af enbart färgytor, utan sammanhållande kontur.

I stället härför träder nu linjen. Allt underordnas denna. Den moderna affischen uppstår och bildar sig efter medeltida glasmålningar. Det japanska träsnittet utöfvar sin invärkan och förbluffar med en ouppnåelig linjeekvilibristik.

Hela det nittonde århundradets konst hade arbetat på måleriets lösgörande från de andra konsterna. Mot sekelslutet var stafflibilden allt.

Reaktionen medför en förändring äfven häri. Målarkonsten anknytes åter medvetet till arkitekturen; måleriet blir dekoration.

I Striden om Sampo har Gallén funnit sitt nya värkningsmedel: linjen. Denna duk betecknar ett våldsamt språng in i det dekorativa; allt är ordnadt med tanke på en kraftig ornamental effekt.

I de tidigare Kalevala-bilderna förefaller kompositionen i detta afseende ännu helt vilkorlig. Om någon egentlig linjekomposition kan i dem alls ej bli tal; de äro i sin tillfälliga uppställning typiska exempel på den naturalistiska skolans kompositionsmetod.

Också i färgen är naturförebilden bestämmande. Något försök till fritt omdiktande spårar man ej.

I Sampo-bilden ha japanerna värkat bestämmande på teckningen; i fråga om färgen är man benägen att spåra invärkan från de finska allmogeväfnaderna, i hvilkas dystra, djupa gröna och röda toner Gallén hos oss — liksom Munthe på sitt håll i Norge — ser utslaget af en ursprunglig, instinktiv och därför ofelbar nationell färginstinkt.

Utförandets närmande till väfnadstekniken står i samband därmed; det hela är en rent dekorativ komposition; en kartong, hvilken borde väfvas som tapet.

Med Galléns nästa bild, Lemminkäinens moder, gör sig ett nytt inflytande gällande. Denna underbara duk — en finsk Pietà af djup och skakande tragisk stämning — visar i sin hos oss ensamstående fasta, som i metall gjutna modellering att för-renässancens italienska mästare börjat värka. Linjekompositionen är äfven här på det omsorgsfullaste afvägd; den

enkla korsställningen, åstadkommen af sonens horisontalt liggande och moderns energiskt vertikala gestalter, ger bilden dess förstelnade, sakralt högtidliga karaktär.



I början af sin utvecklingsbana hade Gallén, trogen det naturalistiska programmet, afhållit sig från att skildra starkare affekter. Så mycket påtagligare blir nu hans intresse härför.

Granskade till sitt känsloinnehåll ha alla målarens senare Kalevalabilder ett gemensamt: att de ge våldsamma, ursprungliga, osammansatta känslor, af olustaffektionernas klass.

I Sampos bortröfvande är det den dämoniska, groteskt chargerade vildheten hos Pohjolamännen, som med rullande ögon och vidgade gap blicka fram öfver Hiisis rygg. — Hos Lemminkäinens moder är det moderskärleken i ytterligheten af ångest och förtviflan; och ingen som sett det kan glömma detta sublima kvinnohufvud, med ögonen hängande vid det frälsningsbringande biet. — Hos Brodermördaren (med kanteletarmotiv) är det det gnagande onda samvetet. — I Joukahainens hämd det dolska hämdbegäret, som tindrar och lyser med sin ondskefulla låga i den „magre lappens" blick. — I Kullervo förbannande den utstöttes med elementär våldsamhet frambrytande vrede; i Kullervo på krigsstråt den tragiske hjältens mörka hot.

Detta är ännu icke idémåleri. Men det är känslomåleri, med psykologisk fördjupning, låt vara inom ett begränsadt gebit. Men beund-

2*

ransvärd är den kraft hvarmed mästaren i hvarje enskildt fall drifvit den skildrade affekten till den yttersta och högsta punkt, hvarifrån blott ett steg till behöfves, och uttrycket slår öfver i grimas. De vittna dessa målningar om en seg ihärdighet, en energi hos framställaren, utan hvilka psykiska egenskaper de vore otänkbara. Ja, man ville gå så långt som att säga, att endast en konstnär af Galléns stora fysiska spänstighet och styrka kunnat koncipiera gestalter sådana som den unga Kullervo. Det kan om dessa målningar upprepas hvad som blifvit sagt om Edelfelts akademibild — att deras värkan är förklarlig endast ur en enhet af konstnärliga och moraliska kvaliteter.

Som ren målning stå de utomordentligt högt. Och mycket intressant är det att iakttaga, med hvilken skicklighet landskapet, scenerierna, brakts att förstärka värkan af det figurala. Än gå dessa i samma tongångar som de psykologiska motiven, ett accompagnemang, i mörka fugor omsättande dessas enkla, dystert vilda melodier. Detta är fallet med Tuonelasceneriet i Lemminkäinens moder, och än mer med det isande kalla, frostvind-genomblåsta senhöstlandskapet i Joukahainens hämd, där horisontlinjen, med ett genialiskt fynd lagd i höjd med lappens öga, är som en ständig strålning af hans onda tanke, och där videbuskens gula frusna blad rassla med ljudet af förgiftade pilspetsar.

I Kullervo förbannande är förhållandet ett annat. Här bildar det i middagssolens fulla sken strålande insjölandskapet i sitt oberörda lugn en skärande kontrast till ynglingens be-

sinningslösa ursinne, och hans ensamhetskänsla får däraf en ännu starkare relief.

Hvilken roll spelar i dessa målningar det nationelt litterära i motiven?

Hufvudsakligast den, synes det, att gifva de skildrade affekterna en perspektivisk fördjupning bakåt och framåt i tiden, genom den mytiska handling till hvilken titeln appellerar. Kännedomen om fabeln förstärker hos åskådaren självfallet intrycket; den värkar som en resonansbotten, återgifvande den dystra eller tragiska stämningen med ytterligare ökad styrka.

Historiskt sedt är det att förklara ur den specifikt finska kulturströmning som under dessa år sätter hela vårt land under vatten. Och så var äfven publiken benägen att fatta saken: man såg (och ser) i dessa Galléns Kalevala-målningar kanske främst ett försök att anknyta konsten vid den finska kulturens töcknigaste begynnelse, att från en förment förflackande kosmopolitism återföra den till de nationella hälgedomarna; och — alldeles som det samtidigt skedde med Sibelius musik — man applåderade dessa arbeten af politiska grunder äfven där man saknade förståelse för deras konstnärliga halt.

Ty populär är denna gallénska konst säkerligen icke. För att rätt fatta den och intränga i dess skönheter fordras en bildning, icke mindre konstnärlig än literär, hvilken aldrig kan blifva menige mans.



Samtliga hittils nämda arbeten — med undantag för Kullervo på krigsstråt, hvilken ryckts

ur sitt kronologiska sammanhang — äro visserligen ännu stafflibilder, men äga dock redan en afgjordt monumental och dekorativ hållning. Det betyder därför endast en förändring i material, icke i konstnärlig stil, när Gallén från sekelskiftet för ett antal år framåt helt uppgår i monumentalmåleriet, i strängaste samband med en gifven arkitektur och i den mäktigaste teknik målarekonsten känner, näst mosaiken — fresken.

Det första tillfället erbjuder sig i och med Finlands deltagande i pariserexpositionen, år 1900. I den finska paviljongen dekorerar Gallén med fresker midtelkupolen, hvilka väsentligt bidrogo till den lilla utställningsbyggnadens framgång. Han hade här förmånen att i arkitekterna äga blod af sitt blod; detta möjliggjorde en intim samvärkan som han senare — beklagligt nog — nödgats sakna.

I Studenthusets musiksal rekapitulerar han året därpå ett af kupolfälten, i förstorad skala; det är den redan nämda Kullervo på krigsstråt; den till arealen mycket omfattande målningen har för honom betydelse närmast som en öfning i freskomålningens svårbehärskade teknik.

Fullrustad går han så till sitt lifs största uppgift, utsmyckningen af det juseliuska mausoleet vid Björneborg.

Då detta värk är bra nog fullständigt obekant och samtidigt betecknar höjdpunkten af sin mästares produktion synes en mera i detalj gående skildring jämte analys icke obefogad.

Mausoleet själft, uppfördt på stadens nya begrafningsplats, enligt ritningar af arkitekten Josef Stenbäck, är en skäligen ointressant skapelse i gotiserande former. Bestående af en oktogonal hufvuddel, med sex höga spetsbågsfönster, och krönt af en likaledes åttkantig kupol har det dessutom tvänne sig därtill anslutande tillbyggnader, en förhall, och en korformig afslutning på motsatta sidan. Förutom denna indelning i horisontalplanet fäster man sig i det inre vid en annan indelning, på djupet. Under jordplanet befinner sig nämligen, tillgänglig från förhallen, en krypta med en, den öfre motsvarande, anordning i längdriktningen, hvilken krypta belyses uppifrån genom en cirkelformig öppning. I centrum af denna öppning, på ett upphöjdt botten nere i kryptan, står katafalken, inrymmande stoftet af den unga kvinna, åt hvars minne mausoleet blifvit hälgadt. Utmed sidorna af det galleri i hufvudplanet, som uppstår rundt den nämda öppningen, på de sex fälten under fönsterna; på de fönstren motsvarande ytorna öfver ingångarna från förhallen till kapellet och från detta till koret; i detta själft och i de åtta hvalffälten som bilda kupolen befinner sig nu mausoleets största sevärdhet — Galléns freskomålningar och dekorationer.



De sex stora rektangulära freskomålningar, hvilka smycka midtelgalleriets sidor, sönderfalla, hvad motiven beträffar, i tvänne afdelningar —

tre figurbilder och tre landskap anbrakta, de förra på fälten till höger, de senare till vänster om ingången. Den förra gruppen innefattar följande målningar.

1. Finskt insjölandskap; tidig morgon; försommarstämning. Sjön ligger spegelblank; i högt perspektiv utmed horisonten sträcka sig blånande åsar – i midtelpartiet springer, i en bågformig kontur, en udde fram, täckt af mörk barrskog, i hvilken mänga sig ljusa fläckar: björkar i nyssutsprunget grönt.

I förgrunden en brant höjdsträckning med utsikt öfver sjön. En ung man i hvit linnedräkt af arkaistisk snitt riktar sin båge mot en (osynlig) fågel i höjden. Tvänne barn, en gosse och en flicka, blicka med spänd förväntan uppåt. – Längst till vänster skrider en ung kvinna med en blomma i ena handen, rak, högtidlig som en offerprästinna, bort mot det obekanta.

2. Finskt midsommarlandskap. Till höger i bakgrunden skymtar en insjövik, slående mot en trädbevuxen strandsluttning. Längre mot vänster de upptill af ramen afskurna stammarna af en skogsdunge. Några unga tallar stå i blom; granarna bära ljusgröna årsskott. I förgrunden de första stockhvarfven af ett nybygge. En ung man svänger sin yxe: hållningen anger seg ihärdighet, dragen fast förtröstan. Invid sitter hustrun, gifvande bröstet åt sitt barn. Det är en finsk allmogekvinna, med ett magert, tärdt ansikte och tunt och jämnt slätadt hår. Hennes blick är underbart djup och tung, med något af en Sibyllas omutliga stränghet och alvar. Man tänker på Edelfelts Jungfru Maria i rosen-

gård; äfven denna moder tyckes skåda genom framtidens förlåt och genomtränga det fördolda.

Men längst borta arbetar en benrangelsman. En kaskett med sprucken vaxduksskärm täcker hans hud- och köttlösa hufvud. Med ett mefistofeliskt grin skelar han bort mot kvinnan med barnet, alt under det hans händer flitigt föra borren. Döden som byggmästare kunde fresken kallas.

3. Fantastiskt landskap. Dödsfloden, mörk, med svartgrönt vatten, flyter trög mellan branta stränder; på dess yta seglar långsamt och dröjande en djupröd svan. Till vänster i förgrunden förstäfven af en båt; ytterst i hörnet sitter hopsjunken på toften, med ansiktet doldt i sina händer, en gammal naken kvinna — en af de döda — med vissnade lemmar och tunt och grånadt hår. En muskelstark manlig gestalt, äfven han naken, har ena benet i båten och fattar med båda händerna i relingen, färdig att skjuta ut. — I förgrundsplanet till höger en grupp figurer, väntande på sin tur. En ung kvinna, naken, redan blottad från det jordiska, har kastat sig på knä och trycker med en åtbörd af förtviflan händerna mot sitt hufvud. En flicka, närmast i förgrunden, stryker linnet ned medan ögonen, brådmogna, fylda af alvar och undran inför mysteriet stirra stelt framför sig. En gammal man blickar resigneradt och trött mot höjden; komparsen, en halfblind gumma med rinnande röda ögon vacklar fram, tungt lutad mot sin staf. Ytterligare några män i olika åldrar; bland dem ett par porträtt. Sig själf har mästaren äfven framstält; han är iförd

förskinn och bär en murslef i handen. — öfver alla dessa figurer en prägel af högtidligt patos, men ingen fruktan, ingen feghet; endast undergifvenhet inför det oundvikliga, undran inför döden.



Målningarna till vänster om ingången utgöras af:

4. Ett finskt skogslandskap i vinterdräkt. Tallarnas och granarnas grenar digna under de tunga täckena; en ung björk har stam och kvistar inhöljda i ett tumstjockt lager af rim och snö. I fonden en backsluttning.

5. Ett stiliseradt landskap. Senhöst. I förgrunden en låg strandremsa, helhvit, med nyssfallen snö. Insjöfjärden, blytung, mörk och dyster, slår i tröga dyningar mot stranden. Krossade gula isflak gnaga mot hvarandra. Borta till vänster en blånande udde En smal strimma himmel, med indigofärgade skyar. Fem svarta kors, i lutande ställningar, genomskära med sina genom hela fresken gående vertikala linjer, likt skorrande dissonanser, alt det myckna horisontala. En videbuske står med sina sista gula, lancettformiga blad.

(Landskapet företer stark frändskap med det i Joukahainens hämd.)

6. Fantastiskt landskap, apokalyptisk stämning; domedags-sceneri. Himmeln jordfärgadt rödbrun, med sällsamma eldskyar. Från en bärgstopp till höger rinna svarta lavaströmmar, hotande en stad, hvilken skymtar fram med torn och spiror och hvita hus. En lavavåg

har sköljt fram till foten af en mäktig stentrappa; halft uppslukade af den synas ännu en kyrkklocka med tystnad kläpp och en afbruten telegrafstolpe — symboler för tro och vetenskap. Hufvudet och armarna af ett benrangel sticka upp. En låga slår flammande röd mot höjden.



De båda, fönstren motsvarande, fälten öfver öppningarna mellan förhallen och koret upptagas af målningar skildrande:

Den senare (7.) paradisets förgård. I förgrunden en grönskande äng med hvita evighetsblommor. En brun väg slingrar sig fram mot en låg, hvalfformigt öfvertäckt ingång i en svindlande hög murbyggnad. Tvänne hvitklädda skepnader hasta hvarandra till mötes: den dödas själ emottages af en anförvandt. Öfver muren skymtar paradisets förgård med yppigt dignande trän. Ytterligare en andra mur afskiljer förgården från de inre trädgårdarna; genom ett högt hvalf tränga flöden af gyllene ljus. — Vertikalt genom hela fresken sträcker sig en smärt tallstam; utanför den yttre ingången står en hängbjörk i frisk vårgrönska.

Den förra (8.) skildrar världsalltet. I den blå etern rulla himlakroppar af växlande storlek. Från höjden sträcka sig tolf mäktiga orgelpipor ned.



Såsom af denna exposé framgår äro Galléns freskomålningar i Björneborgs-mausoléet icke i

egentlig mening cykliska. Någon sträng enhetlighet i planen förmärker man ej; redan den omnämda indelningen i figurbilder å ena sidan, landskap å den andra, utvisar detta. De äro dessa fresker, snarare än med logisk följdriktighet utarbetade satser i en symfoni, att likställa med en kedja af symfoniska dikter — det som binder dem samman är egentligen *stämningen* (icke den filosofiska tankegången), hvilken de ha gemensam.

Hvad de tre figurscenerna beträffar är visserligen en rytmisk böljegång — en stegring emot och ett förklingande från en midtelsats — icke svår att påvisa. De behandla dödstanken i trenne olika faser, äro tre variationer på ett och samma motiv.

Genast i början af den första kompositionen införes motivet — dödstanken — ännu visserligen blott i sin lättaste form: döden som en lustig lek. Fågeln uppe i höjden, mot hvilken skytten riktar sin pil, skall inom några ögonblick störta ned träffad, i ett plötsligt, tungt, svindlande hastigt fall — och med vidöppna ögon vänta barnen på undret.

Det är en förtjusande introduktion, ljuf, frisk och leende; några lätt ansatta ackord, med mjuka flöjtstämmor och violinerna darrande i sina högsta lägen. Men snabbt förändras stämningen. Skytten står där hård och kall, i det han afskjuter den dödande pilen. — Så åter en modulation till vekare tonlägen, och dödstanken väfver sitt silfverbleka skimmer kring den unga flickans panna blott som *en* form af vårens och ungdomens ljusa melankoli.

Öfver midtelbilden fläktar redan ett starkare patos, en djupare tragik. Natur och människolif i deras högsta rikedom och blomma — och i all denna segervissa kraft och jublande alstring förintelsen, döden. Hvarje lif innesluter från begynnelsen ett frö till död. Redan innan stockarna äro lagda till den byggnad dessa människor uppföra till ett hem åt sig börjar ödeläggelsen sitt tysta arbete i det gula timrets kärna. Benrangelsmannen som flitigt vrider borren är sålunda ett förkroppsligande af de otaliga dolda krafter hvilka — äfven när tillvaron synes som yppigast — utan att någonsin hvila arbeta i förgängelsens tjänst.

I den tredje bilden intoneras så i mäktiga tongångar finalen. Redan sceneriet är mörkt, tungt, sällsamt och beklämmande. Det är en bild — hälften Kalevala, hälften Dante. Om Galléns tidigare skildringar ur den finska mytologin (Lemminkäinens moder) påminner flodlandskapet; färjemannen leder tanken till den gudomliga komedin, ehuru han ej likt Dantes Charon är skildrad som en „åldring täkt af snöigt hvita hår“, utan som en medelålders man — kanske af ett altför realistiskt tycke.

Där är visserligen, i den finska konstnärens skildring, en långt större flegma än i den store florentinarens; ingen vild trängsel af förbannande gestalter, inga stora gester — knapt en klagan spörjs; lugna och högtidliga stå alla; endast hos den unga kvinnan brister spänningen i ett halfkväfdt stön.



Betraktar man Galléns mausoleifresker (icke blott de tre nyss behandlade) i deras sammanhang, kan man emellertid icke undgå att känna bristen på en enhetlig konstnärlig idé störande. Hvilken är sist och slutligen konstnärens syn på döden?

I den fresk hvilken tidigare angifvits som n:o 2 („döden som byggmästare") är döden gifven i en benrangelmans skickelse; i denna skepnad förekommer döden bl. a. i de bekanta medeltida teckningar och stick hvilka skildra „dödsdansen;" och det är betecknande att med hvarje ny romantisk strömning denna gestaltning åter uppträder (Rethels dödsdanser; Josef Sattler).

Denna Galléns fresk har därför en prägel af romantiskt intermezzo; det är en ballad i folkviseton, gifven med folkvisans enkelhet i framställningen och friska naturgrund, parad med den äkta konstnärspersonlighetens tragiska och djupt skakande accenter.

Lämna vi nu denna bild och öfvergå till n:o 3, blir uppfattningen en grund väsentligt annan. Denna skildring fotar på rent hednisk mark — det är färden till Hades, skuggornas dystra rike, dit ingen lefvande ostraffadt tränger och där de dödas själar föra en irrande skentillvaro som är lik lifvet och dock ej lif, skenbart värklig och dock ovärklig — en tillvaro tom på fröjder som på kval.

Så kommer paradisskildringen och med denna åter en underbar fläkt af gyllene hälgonlegender och barnslig tro.



A. GALLÉN PINX.

PARTI AF EN FRESK
FRÅN MAUSOLÉET
I BJÖRNEBORG.

Man stannar förvirrad inför denna motsägelse. Här finnes antik hedendom och kristligt — medeltida mystik. De äro underbara dikter, dessa Galléns freskomålningar, men hvar är den vår tids specifika syn på tillvaron och döden, som skapats af en nyfödd vetenskap och som ej har någonting gemensamt med vare sig grekens antropomorfering eller den kristnes naturlagarna eliminerande blinda tro?

Man saknar i Galléns värk denna moderna uppfattning, som fyller exempelvis Bartholomé's oförglömliga grafmonument på Père-Lachaise: mannen och kvinnan, hand i hand skridande in i grafkammaren, ännu på tröskeln, för att i nästa ögonblick uppslukas af det dunkla intet.

Det som emellertid alla logiska inadvertenser till trots sammanhåller bilderna och skänker dem deras så sällsynt starka värkan är den utomordentliga konstnärliga gestaltningsförmåga, hvarom de alla vittna, i förening med det temperamentets självständighet och djup som präglar dem, från den första till den sista. Det ges för närvarande ingen bland våra konstnärer, hvilken förstode oss förläna sina gestalter en uttryckets skälfvande intensitet, en med de enklaste medel åstadkommen stegring af affekten i samma grad som Gallén. Denna må hos hans gestalter vara huru våldsam som hälst, den fysiska spegelbilden däraf blir aldrig tom eller skorrande; rösten slår aldrig öfver; ställningen blir aldrig pose. Där finnas bland hans mausoleimålningar hufvuden, hvilka oförglömligt inrista sig i ens medvetande — de båda barnhufvudena i fresken n:o 1; hustruns i n:o 2;

den unga flickans i n:o 3 – en figur som leder tanken till en attisk grafrelief.

Denna temperamentets styrka präglar i samma grad landskapen som figurmålningarna. Endast tack vare den kan man förklara att snölandskapet, hvilket egentligen ingenting annat är än en impressionistisk valörstudie med utsökt återgifna nyanser af hvitt — att denna bild icke stör totalstämningen. Kurvan stiger tvärtom mycket naturligt härifrån genom det strängt taget ännu delvis rent realistiska höstlandskapet till en så utprägladt fantastisk skildring som den i domedagsbilden.

Mycken vikt tillkommer härvid naturligtvis färgbehandlingen. Färgintrycket af de nedre freskerna är i stort sedt alvarligt och strängt; djupa, mörka, gröna, blå-svarta och svart-gröna toner dominera. Så mycket mera bländande stiger öfver alt detta paradisscenериet fram, med sin ljusgröna ängssluttning, sin blåa himmel, sina hvita murar och sitt glödande, gyllene ljus.



Det var en novemberförmiddag jag besökte mausoléet. Kvällen förut hade temperaturen sjunkit starkt, och under natten började det snöa. På morgonen lågo gatorna i provinsstaden täckta af ett tumstjockt lager, himlen hängde grå och tung, och älfven flöt mellan sina låga bräddar som oxideradt bly. Under färden ut till graffältet begynte en pinande nordanstorm drifva hvirflar af snö öfver det vida slättlandet.

Underbart värkade i denna senhöstdagens trista yrvädersstämning de Gallénska freskerna. Draget, som isande skarpt gick genom rummet, kylde hjärta och hand likt en varsel om dödens närhet; och därute, öfver de många grafvarna, spelade stormen på konstnärens förintelsetemata en mörk och brusande fuga.



Den moderna konsten känner ej längre några skarpa gränser mellan de olika konstarterna; för den ha begreppen „hög" och „låg" konst upphört att existera. Snidningen, det drifna arbetet i metall är för den konst i samma grad som oljemålningen och marmorskulpturen.

I full konsekvens härmed har Gallén utsträckt sin värksamhet öfver en god del af konsthandtvärkets vida domäner. Han har drifvit i zink och koppar, bränt glasmålningar, skulpterat i trä, gifvit teckningar till möbel och väfnader, ja, borta i sitt hem vid Ruovesi äfven pröfvat arkitektens konst.

Det utgör kanske det bästa beviset på genialiteten af hans begåfning, att han äfven inom dessa, på sidan om hans egentliga liggande områden utöfvat ett bestämmande inflytande på utvecklingen af det senaste årtiondets konst.

I själfva värket kan nämligen den unga arkitekturstil, som af publiken, ständigt begärlig på klichéer, med större eller mindre skäl döpts den finska, i sina element återföras till gallénska uppslag; på samma sätt var det tidigare äfven Gallén som gifvit påstöten till upptagandet af

de karelska orneringsformerna. Hvad enskilda grenar af konsthandtvärket beträffar, såsom ryeväfnaden eller öfverhufvud textilkonsten, är hans prioritetsrätt till de numera allmänt gängse formerna oomtvistlig.

Han står sålunda som den nationella rörelsens självskrifna upphofsman och ledare hos oss.

Härmed är hans betydelse utåt gifven.

Men själf är han en altför betydande personlighet, för att behöfva frukta för att lida af en trångsynt klassificering.

I sin konst af en hänsynlös individualism och genialisk mångsidighet speglar han de allmänna tidsdragen lika tydligt som de enbart nationella.

Hans sista stora värk, mausoleifreskerna, visar honom redan utöfver det stoffligt nationellas råmärken, på de universella idéernas vida världshaf.

Bestämmande för hans samtids finska konst synes under alla omständigheter hans färgval blifva; i dessa tunga, mörka, opaka färger ligger nu den finska konstens påtagligaste egenart.



E. JÄRNEFELT PINX. INSJÖSTRAND.

EERO JÄRNEFELT.

Då några personer engång företagit sig att vidt och bredt orda om uttrycket hos de bönder, som på en af den franske målaren Millets taflor bära en nyssfödd kalf hem, gör konstnären ironiskt anmärkningen, att „uttrycket hos tvänne män hvilka bära någonting på en bår bestämmes af den vikt, som hvilar på deras armar. –– — Under förutsättning att vikten är densamma, skola de vara underkastade tyngdlagen och deras uttryck kan ej ange annat än denna tyngd, vare sig de sedan bära den heliga arken eller en kalf, en guldklimp eller en sten.“

Händelsen och yttrandet äro karaktäristiska för det olika sätt, hvarpå upphofsmännen själfva och publiken betrakta ett konstvärk. För konstnären är yrkessynpunkten den enda afgörande. Huru en figur är tecknad och huru den står mot bakgrunden; huru ytorna balansera mot hvarandra; huru färgerna klinga samman — se där frågor, hvilka främst sysselsätta honom. Publiken fordrar något annat och mera — äfven de konstförståndiga bland den. Den spanar efter det emotionella elementet — den söker en själ bakom duken eller marmorn. En personlighet söker den, en människa, ej blott en konstnär — uttryck för en stark och egendomlig syn på lifvet, icke blott på tingen.

Det synes som skulle denna fordran vara fullt berättigad. Ty konstvärket är ju dock till för betraktarena, icke för skaparen själf. Eller riktigare uttryckt: först med offentligheten uppstå betingelserna för ett konstvärks värde — alla l'art pour l'art-teorier till trots. Dess tillkomst må ha haft hvilken personlig betydelse för konstnären själf som hälst — och huru mången skapar ej som Goethe skref: „um sich persönlich zu befreien“ — dess insats i kulturen begynner först då det blifvit en vidsträckt krets' andliga egendom.

Om detta engång erkännes, måste det väl äfven erkännas, att denna betydelse tilltager i samma mån de i konstvärket inneslutna emotionella elementen visa sig kunna sprida sin värkan i alt vidsträktare kretsar, åt olika håll — alldeles som dynamiten värkar starkare än krutet därför, att utvidgningen vid explosionen här

sker allsidigt, icke blott i *en* gifven riktning. Detta är icke „Kunst für alle“ — en löjlig utopi, och därtill icke ens eftersträfvansvärd. Det är icke häller ett försvar för en filosofisk eller literär bildkonst — sina naturliga gränser kan ingen konst ostraffadt öfverträda. Men det är en plaidoyer för det själiska i konsten, en plaidoyer som kanske kan vara på sin plats i i en tid som vår, då konst i så hög grad göres uteslutande för konstnärer, och i denna extrema konstnärlighets namn rätt mycken svindel bedrifvits.

Utan tvifvel: en målning skall vara en målning, en skulptur en skulptur, och konstnärerna ha själffallet rätt då de yrka, att de rent konstnärliga egenskaperna i deras värk främst skola tagas i betraktande. Det är icke svårt att förstå en Millets förtrytelse, då man med förbiseende af de formella förtjänsterna i hans arbeten kastade sig öfver deras förment socialistiskt-revolutionära tankeinnehåll och i hans Såman t. ex. blott såg en omstörtningens apostel, slungande ‚näftals kartescher‘ mot himmeln. Men å andra sidan — visa ej dessa ‚missförståelser‘ bäst mäktigheten och styrkan af en konstnärs alstring? Förlorar Michel Angelo på att man utom af hans anatomiskt perspektiviska mästerskap imponeras af den våldsamma *terribilità'n* och känner sig gripen af den dystra världssmärtan i hans Dygnets stunder? Blir Rembrandt mindre som målare därför att i honom bor en tungsint och lifsbesviken poet?

Det musikaliska konstvärkets kanske största betydelse ligger däri, att det hos hvarje åhörare

suggererar olika bilder och föreställningar, känslor och sensationer. Det liknar häri naturen, där skogskällans gåtfulla porlande eller vindsuset ej förlorat sin förmåga att påvärka sinnet därför, att en modern människa ej längre tror på tillvaron af några konkreta naturväsen. Äfven en icke-ortodox njuter af Bachs kyrkomusik — ehuru otvifvelaktigt på ett annat sätt än de åhörare som först lyssnade till hans väldiga fugor. På samma grunder måste äfven bildkonsten bli större och betydelsefullare ju större dess förmåga är att — tiderna igenom — utlösa emotioner. Men det är det själiska i bilden som härvid utgör irritamentet. Vore det icke så, skulle exempelvis alt måleri före neo-impressionismen vara principielt onjutbart efter det vetenskapen lärt oss, att i värkligheten inga färger äro färdigblandade.

Den stora konsten är evig som det gudomliga, hvilket består huru än gudarna skifta — det stora konstvärket en marmorsval tempelcella där släktled efter släktled sjungande bringa som offer det bästa hos sig själf.



Jag föreställer mig att den målare om hvars tillvaro de följande raderna vilja erinra likt Millet skall sätta föga värde på att blifva uppmärksammad om icke detta sker i främsta rummet såsom *målare.* Men, så fint och kräset Eero Järnefelts målningssätt än må vara är det dock knappast troligt att enbart detta skulle vara tillfylles att hålla hans namn sväfvande

öfver djupen. Han är som tekniker den rena antipoden till en virtuos. Hans konst har aldrig uppträdt med några självsäkra allurer — snarare har den tett sig skygg, inbunden, ofta med någonting nästan trefvande öfver sig. Järnefelt hör påtagligen ej till dessa konstens benådade Aladdinnaturer, för hvilka allting, utan möda, lyckas, och hvilka endast behöfva gripa framgångarna fallande som mognade oranger i deras turban. Hans œuvre omspänner icke vidsträckta områden, och hans produktivitet har aldrig varit stor.

Ej häller finner man i hans konstuppfattning någonting i djupaste mening mäktigt eller, ännu mindre, revolutionärt. Han är ingen nydaningsman och ger sig själf minst af alt skenet att uppträda såsom en eller annan dogmatisk ‚riktnings' apostel eller profet. I utställningssalarnas trängsel löper man lätt fara att gå förbi hans värk. De ha ingenting af marktschreierei dessa enkla anspråkslösa bilder — de tala med lågmält stämma, nästan hviskande. Men har man engång gifvit akt på denna röst lyssnar man alt hällre och oftare till den. Slutligen blir den en kär, och liksom vid ett skymningssamtal mellan vän och vän, där orden falla få och droppvis men med en djup och tonande underklang af tyst förståelse, låter man sig fångas af dessa bekännelser med deras dämpade färg af stilla glädje och förteget vemod.



Det visar sig vara ingen lätt sak att skrifva om Eero Järnefelt. Hans konst är i yttre måtto

icke bländande nog att enbart ur denna synpunkt kunna ge essayisten stoff; och den är i intet afseende hvad man vanligen menar med literär. Då det gäller sådana ärliga, lugna, tillbakadragna och i bästa mening förnäma bilder vägrar pennan att nedskrifva de öfriga reklamfraserna, och man slutar med att söka efter ord mjuka och hänsynsfulla nog att återge den tacksamhet af hvilken man så ofta känt sig uppfyld inför mästarens värk. –

Järnefelts barndomstid faller under de år, då Lindholm och Munsterhjelm voro de stora stjärnorna på vårt konstfirmament, och allmänheten lidelsefullt tvistade om den enes företräde framom den andra och om de konträra riktningar de ansågos representera: realismens och idealismens; väsensolikheter dem emellan som då syntes stora – och nu förefalla oss helt små. Då han lämnar ynglingaåren bryter den edelfeltska konsten som en ny vår öfver landet, en konst, stor, ljus och bländande, med frisk luft och glittrande solsken – och som en uppenbarelse måste denna konst ha värkat på de unga, hvilka här hemma gingo omkring med målardrömmar i hågen.

Det kunde efter det Edelfelt en gång visat vägen, ej längre råda något tvifvel om hvar den nya konstens hälsobrunnar stodo att söka, och äfven Järnefelt beger sig, efter tre förlorade studieår i Petersburg, till centralhärden, den sjudande, bultande, dånande hjärtekammare som heter Paris.

Bouguereau, den kalla tråkiga fabrikanten af nakna kvinnokroppar, hvilken blef Järnefelts, så

väl som hans jämnåriga landsmans, Galléns, första lärare i elevatelieren de besökte, kunde icke gifva honom annat än den tekniska underbyggnaden. Mycket intressant är det däremot att höra, att af de samtida konstnärer som då arbetade i Paris Degas var den som på den unge finnen gjorde det starkaste intrycket. Och man förstår denna beundran. Det finnes äfven hos Järnefelt mycket af den förnäma självbehärskning, som ger den store fransmannens målningar deras förbluffande lugn — all skenbar oro till trots. Det var den naturliga osöktheten hos denne jockeyernas och baletteusernas skildrare som hos honom väckte villig resonans.

Edelfelt förblef half parisare intill de sista åren af sitt lif; hos hans ett tiotal år yngre landsmän värkade i det fördolda de nationella strömningar som på 90-talet drefvo de flesta nordiska konstnärer hem igen. Liksom Bergh och Nordström i Sverge, så lydde äfven Järnefelt och Gallén den tysta maningen och drogo åter till hemlandet för att skapa en *finsk* konst och själfva blifva *finska* konstnärer.

Denna nationella rörelse var till en början långt ifrån dogmatisk och man följde ännu intet som hälst partiprogram. Det var dels känslan att man hemma hade sitt naturliga arbetsfält, dels lusten att höja konstförhållandena i det land som sett en födas, som härvidlag voro de drifvande fjädrarna. Ett vackert och betydelsefullt uttryck fick denna strömning i skapandet af vår finska ‚secession': finska konstnärernas utställningar med deras för våra förhållanden

tidigare okända konstnärliga nivå framgingo som ett resultat af de ungas entusiasm.

I dessa utställningars historia har Järnefelt för alltid inskrifvit sitt namn. Icke blott så till vida som han hörde till initiativtagarena och i egenskap af arrangör och jyryman på dem nedlagt ett arbete som ej får underskattas – äfven såsom utställare hör han till dem hvilka ge utställningarna deras största intresse, vid sidan af Edelfelt och Gallén. *Luther* och *Melanchton* – så kallade man de båda vännerna och studiekamraterna från pariseråren, icke utan fyndig karaktäristik. Gallén är den djärfvare och våldsammare naturen af de båda, uppspikande sina nya teser på den finska konstens tempeldörrar med dånande hammarslag och ständigt färdig att slunga bläckhornet efter den lede. Järnefelt den blidare och saktmodigare, i sin egen konst knappast kättersk, men ständigt till hands med råd och dåd när det gäller att stöda och hjälpa.



Människorna och lifvet, skådade genom en lyrikers temperament – en svårmodig målarepoets transskriptioner i färg af de yttre och inre lifsföreteelserna – sådant är det intryck man från början har af Järnefelts konst.

Särskildt hans landskap präglas af ett sådant tungsinne. Vare sig han behandlar inlandsmotiv eller skildrar hafvet – oftast är greppet det samma, huru själfva bilderna än variera. Där äro Savolaks-scenerier; sommarkvällen sjunkande

tyst och trist öfver vidsträckta marker med myggen surrande och korna stående i apatisk hvila kring den kyttande torfelden, hvarifrån röken stiger blå och mystisk i lätta slöjor, blandande sig med aftondimmorna. Eller det är hafvet, spolande tungt och blygrått kring de yttersta kobbarna i höga dyningar, medan långt i fjärran, borta vid horisonten, regnskyn tömmer sig i långa fransar. Naturen synes i dessa bilder som ett besjäladt väsen med nästan mänskliga drag; trött och svårmodsstilla stirrar alltet emot en med förfrusna blickar, eller vrider sig världssjälen i smärtfylda drömmar på sitt läger. Utan anlitande af några böcklinskt-klassiska personifikationer suggererar Järnefelt ‚das Schweigen im Walde'; ingen enhörning behöfves för att frammana en trolsk urtidsstämning; och liksom Gallén — blott vekare än denne — ger han i en del af sina ödemarksbilder obygdens skräck och tigande tunga dysterhet.

Huru klara och nyktra te sig ej Edelfelts landskap i bredd med dessa Järnefelts. Den förre var 80-talets man; det starka, fulla dagsljuset var honom kärast — middagssolen som lyser varm och hvit; och när han målar aftonstämningar blir det beundransvärda färgeffekter — men ej mystik. Hans skärgårdslandskap ha hela en nyländsk folkvisas friska optimism. Vemodet, inlandsbons särmärke, var alltid främmande för hans käcka naturell.

Naturbesjälningen förråder Järnefelt som den yngre af de båda och ger hans samhörighet med 90-talet, nyromantikens tid.

Det fins små landskapsstudier af honom, där enskildheterna — ett knippe hvita porsblommor eller en vinröd epilobiistängel – äro tecknade med den kärleksfullaste omsorg. Men detta detaljerande är icke botanistens, det är naturdyrkarens. På vetenskapligt nogrann realism tänker man ej inför dessa bilder, men väl på de gamla madonnamålare, som med ödmjuk samvetsgrannhet lade hvart veck till rätta i den heliga moderns kjortel, emedan alt hos den gudomliga syntes dem för högt att af människor få vårdslösas eller förbises.

Alltid dessa tvänne namn: Järnefelt och Gallén. Man frästas i hvarje punkt att sammanställa dem, så påfallande äro till en början, (innan Gallén tillegnat sig sin nya stil med dess mytiskt dekorativa särdrag) likheterna dem emellan – och så intressanta afvikelserna.

Luther och Melanchton! Också i Galléns figurmålningar med motiv ur folklifvet en bittrare, våldsammare, brutalare ton; i konstnärsvännens en vekare. Gallén gör gärna greppet kring uppgiften så skakande starkt som möjligt, och han målar sina scener ur den finska inhysingens parias-tillvaro med något af en demagogs eller socialisttalares fanatism och starka accenter. Hos Järnefelt är tonen lugnare. Han slungar ej som den förre sin anklagelse i ansiktet på de lyckligare lottade, men han öfverskyler icke därför eländet: det sotiga flickansikte som med sin glädjetoma blick stirrar åskådaren tillmötes ur



E. JÄRNEFELT PINX. PÅ HEMFÄRD.

den stora svedbilden (konstnärens mästervärk på detta område) är som en lefvande förebråelse, och fåfängt söker man väja undan för detta ögonpar, ur hvilket de betungades hela trista tillvaro tyckes tala.

Men icke alltid ser Järnefelt de sociala problemen i en lika alvarlig dager. Hans Husbonde och drängar har ett motiv starkt besläktadt med det Gallén behandlat i sin middagshvila, endast att de synpunkter från hvilka det af de båda konstnärerna belyses äro valda diametralt olika. Gallén ger den obesuttnes — lifsslafvens — djuriskt slöa hvila med en i sin hänsynslöshet nästan förfärande tragik — Järnefelt låter solen lysa öfver sina groteskt tecknade drängar, där de vräka sig på gårdsplanen — solen som skiner lika varmt öfver rika och fattiga, rättfärdiga och orättfärdiga: efter mödan är hvilan god och middagshettan söfver. — — —

Detta förträffliga arbete, liksom den präktigt humoristiska Hemfärden, i Åbo konstmuseum, är utfördt i guasch. Och märkvärdigt: Järnefelt, som annars för en nästan ängslig pensel, blir, så snart han väljer vattenfärgen, full af ögonblicklighet och saft. Också möter man i hans œuvre ofta detta material. Han kan då ge så säkra impressioner som den förtjusande bilden Lekande barn. Bättre än någonting annat visar denna studie af de båda nakna barnakropparna — gossens och flickans — hvilken skicklig tecknare Järnefelt i grunden är; och med den för ögonen förstår man, hvad han i de första pariseråren fann förebildligt hos den store mästaren, Degas.



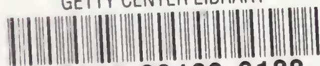
Ställande de strängaste fordringar på sig själf och sitt arbete, fri från hvarje spår af humbug eller reklammakeri; aldrig skattande åt modet och hysande en afgjord motvilja för att upprepa sig själf och hemfalla åt tafvelindustri är Järnefelt en konstnär, som mindre än någon annan synes egnad att måla på beställning. Han nöjer sig icke med en blott kyligt iakttagande hållning gentemot motivet — först om detta innehåller någonting med honom väsensbesläktadt äger befruktningen af hans fantasi rum och uppstår den intima kontakt, som synes nödvändigt för hans alstring.

Det är under sådana omständigheter lätt att inse, icke blott att hans produktion i allmänhet skall blifva jämförelsevis ringa, utan särskildt att den skall blifva det på det område, där initiativet, närmandet vanligen utgår, ej från konstnärens, utan från modellens sida: porträttmålningens. Också är antalet af de porträttbeställningar Järnefelt emottagit icke synnerligen stort, och dessa bilder, där uppgiften icke legat konstnären om hjärtat, lämna om än samvetsgrant utförda betraktaren kall. Men inträffar det att han hos modellen finner drag hvilka intressera honom, att han har att skildra personer med hvilka han antingen är nära förbunden eller för hvilka han hyser en lika tänkandes eller kännandes djupa förståelse, så uppstå värk sådana som porträtten af hans lilla son och det af fröken Mathilda Wrede.

De ha hvardera sin gifna plats i den finska konstens historia.

Det senare är ett beundransvärdt arbete och ytterst intressant i sin psykologi. Konstnären har med det gifvit ett motstycke till de medeltida mästarenas kvinliga hälgonbilder — en S:ta Katarina, eller en Elisabet af Thüringen. Uppfattning och grepp äro fullt kongruenta. Denna asketiskt magra och spensliga gestalt med de i en svag men genialisk chargering gifna långsmala, tunna händerna och den lysande, trosvarma, extatiskt förklarade blicken tyckes en modern undergörerska — en den humanitära människokärlekens och hjälpsamhetens apostel, de betryktas vän och de eländas stödjare. Enkelheten i motivet, osöktheten i arrangemanget — man märke den afsiktligt fattiga färgskalan — den värdiga anspråkslösheten: alt bidrar till att göra detta arbete till ett af konstnärens bästa.

Knappast mindre betydande är bilden af målarens unge son. Århundradena ha icke förgäfves arbetat med den lera, i hvilken i tidernas begynnelse inblåstes anda och själ. Blekt och brådmoget blickar detta gossehufvud framför sig. Renässancens barn voro rosenkindade putti, hvilka under lek och ras, i bekymmerlös glädje, med blomstergirlander kransade tillvarelsens guddom. Hos det tjugonde seklets barn ligger redan alvaret under de unga dragen, och från stannade lekar smyga de bort för att undra — — i skälfvande oro stirrande ut mot det obekanta något, det böljande haf med vilda och vreda vågor i hvilket vi en gång alla skola förgås, som med sällsam ironi blifvit kalladt: lifvet.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00122 6188